

L'anti avant-garde ou quelques réflexions sur l'influence du réalisme socialiste

Régine Robin

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500817ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500817ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robin, R. (1988). L'anti avant-garde ou quelques réflexions sur l'influence du réalisme socialiste. *Études littéraires*, 20(3), 87–110.
<https://doi.org/10.7202/500817ar>

Résumé de l'article

La dictature du régime stalinien, le poids des traditions, l'existence d'un nouveau public issu de l'alphabétisation, l'affaiblissement de l'avant-garde artistique et le renouveau du réalisme en Europe expliquent l'influence du réalisme socialiste en Russie au début des années 30. L'analyse de ces facteurs mène à la conclusion que le réalisme socialiste doit être perçu comme une solution à la crise dans laquelle l'Est est engagé depuis le début des années 30.

L'ANTI AVANT-GARDE OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'INFLUENCE DU RÉALISME SOCIALISTE

régine robin

Cinq courants, forces ou éléments ont concouru dans la société soviétique à stabiliser une esthétique devenue officielle dans les années 32-34 : le diktat du pouvoir, le poids des traditions et filiations qui a permis le recours obligé au réalisme, l'existence d'un nouveau public issu de l'alphabétisation, l'épuisement du cercle restreint (formalistes, futuristes, constructivistes, lefistes) en fonction des nouvelles données conjoncturelles et, à la fin des années 20, une situation culturelle générale qui, en Europe, au-delà de la diversité des régimes et des évolutions historiques voit un retour au réalisme sous toutes ses formes.

Deux thèses relativement simplistes s'opposent. Du côté soviétique, on refuse de voir qu'il y a eu, officiellement, de la part du sommet, de Staline, un diktat, quelque chose qui s'est mis à régenter les lettres soviétiques (la littérature), à lui assigner un chemin — tout vient des profondeurs des forces vives de la société, des lecteurs, des écrivains, bref des constructeurs du socialisme. Du côté occidental, les choses symétriquement paraissent aussi simples. Le réalisme socialiste naît en 1932 avec la dissolution de la RAPP et de toutes les

organisations culturelles, avec l'imposition d'abord de l'expression « réalisme socialiste », laquelle sera au 1^{er} congrès des Écrivains soviétiques d'août 1934 définie comme suit :

Le réalisme socialiste, méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, exige de l'écrivain sincère une présentation historique concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Ainsi la véracité et l'aspect historiquement concret de la représentation artistique de la réalité doivent s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Le réalisme socialiste assure à l'art créateur une possibilité extraordinaire de manifester toute initiative artistique et un choix de formes, de styles et de genres variés. La victoire du socialisme, la croissance impétueuse des forces productives, jamais encore vues dans l'histoire de l'humanité, le processus grandissant de la liquidation des classes, la suppression de toutes les possibilités d'exploitation de l'homme par l'homme et la suppression des contrastes entre la ville et la campagne finalement, les progrès de la science et de la culture créant des possibilités illimitées pour un accroissement qualitatif et quantitatif des forces créatrices et pour l'éclosion de tous genres d'art et de littérature.

L'école (l'occidentale) voit dans cette définition, avant tout un décret, une orientation politique de la littérature, la profession de foi du didactisme. En fait, et c'est toute la complexité de l'histoire de la culture soviétique, la genèse du réalisme socialiste tient des deux. Il s'agit d'une synthèse — syncrétisme fort complexe. Plutôt que de rappeler les origines ponctuelles fort connues ¹, je me permettrai de baliser les cinq facteurs que j'ai énumérés ci-dessus.

Le poids des filiations et traditions d'abord ². Il s'agit là d'une constatation qui a frappé tous ceux qui ont abordé le thème des filiations culturelles en Russie, des ruptures sur fond de continuité. Pour ne prendre qu'un exemple, de 1840 environ à la Révolution, de Belinskii à Lénine, tout se réemploie : énoncés didactiques, méta-discursifs, sur l'esthétique, images qui deviennent de nouveaux énoncés métaphoriques, de nouvelles images culturelles jouant un rôle dans l'imaginaire social. J'appellerai *complexe discursif* ou discours social cet enchevêtrement d'images-symboles et d'assertions métadiscursives. Mais comment cerner de plus près cette notion qui vient de P. Tort ³ ? Le complexe discursif ne s'apparente pas au trajet thématique des grandes notions en usage dans l'esthétique russe depuis les années 40 du XIX^e siècle jusqu'à la Révolution d'octobre et au-delà. Il ne s'agit pas de suivre ce qui s'investit et se réinvestit de façon complexe et contradictoire autour des notions de « narodnost' », de réalisme, de contenu, de pensée par images,

etc. Il ne s'agit pas non plus de suivre les conflits esthétiques dans leur cadre chronologique, ce qui permettrait de dégager des enjeux esthétiques de la lutte entre slavophiles et occidentalistes etc. Il ne s'agit pas non plus de suivre l'évolution esthétique de chacun des penseurs dans ses crises, ses mutations, ses réorientations voire ses reniements. Le complexe discursif est un ensemble ouvert de propositions qui ne forment pas un système rigide, qui maintiennent cependant sous une logique dominante des réseaux de compatibilité fragiles qui éclateront ou se modifieront dans la longue durée. Lieu d'entrecroisements, le complexe discursif n'appelle pas l'unité, mais la tension. En lui, idéologèmes, images culturelles, énoncés dérivés des sciences et énoncés para-idéologiques se mêlent et sont toujours actualisables dans des conjonctures différentes et dans des sens différents. Cela permet de comprendre ces « prisons de longue durée » dont parlait F. Braudel, ces grands complexes discursifs bricolés à travers les siècles et difficiles à entamer.

Pour revenir à notre exemple, ce qui frappe à la lecture de cette prodigieuse production discursive, à la fois publicistique sur l'esthétique et fictionnelle dans la Russie du XIX^e siècle, et dans la mise en rapport de ces dispositifs avec l'énorme foisonnement discursif sur l'esthétique produit après l'ébranlement d'octobre et ce, au moins jusqu'aux grandes purges (1937), c'est à la fois un étonnant ressassement des mêmes structures argumentatives, des mêmes logiques polémiques, des mêmes contours discursifs, et en même temps que ces répétitions et que cette apparente stagnation de l'histoire culturelle, ce sont des glissements, des redéploiements stratégiques, des reconfigurations argumentatives, des retournements lexicaux et sémantiques, des remaniements des mêmes contours discursifs sans que *le paradigme de base* soit en rien affecté.

Ce qui frappe encore c'est la violence des polémiques affectant les énoncés de base dans leur dualité. Car il s'agit bien de cerner les frontières instables d'un complexe discursif où l'idéologique est prévalent.

Force est de constater que dans le domaine de l'esthétique la violence est extrême et toute la bataille joue autour de l'énoncé de base suivant :

L'art de notre temps — doit être
— est -réaliste
— sera -réaliste

À partir de là toutes les variantes et toutes les positions discursives peuvent être occupées. Non seulement chaque élément de l'énoncé nucléaire appelle l'ouverture d'un espace conflictuel, mais chaque terme est ambigu, susceptible d'entrer en contradiction plus ou moins explosive avec les autres termes de la définition. L'art, pensée en images, faisant appel aux processus inconscients de la création, va pouvoir entrer en conflit avec ce qui est subsumé, à partir des années 40-60 du siècle dernier sous le terme « de notre temps », à savoir la primauté du contenu, de l'idée du conscient, de la maîtrise. Le réalisme encore très mal défini mais qui prône un art de la mimesis et du vraisemblable, de la représentation typique et véridique, va pouvoir entrer en conflit avec l'ordre du « doit-être », c'est-à-dire du prescriptif, de l'injonctif, de l'art comme aidant à la prise de conscience, depuis le sens général de l'*Intelligent* éveilleur des masses, jusqu'aux « ingénieurs des âmes » de Tret'iakov. En face de cette position discursive on peut trouver dans la violence de l'affrontement :

- L'art ne doit pas être réaliste
- L'art moderne doit être symboliste ou mystique
- L'art est réaliste par lui-même ou dans la modernité des formalistes
- L'art moderne est procédé
- L'art est travail sur et dans la longue rupture avec la prose quotidienne.
- L'art est littérature et non idée-image.

Les énoncés nucléaires avons-nous dit sont sujets à débats violents. Il faudrait évoquer ici Dostoevskii répondant à Dobroliubov et lui contestant sa définition du réalisme et de l'utilité : Goncharov, Leskov, Tolstoï, partent en guerre contre l'énoncé nucléaire et dans leur fiction déplacent considérablement les données du problème esthétique. Nous en avons assez dit, même très schématiquement et très sommairement pour qu'on nous suive dans notre itinéraire théorique. Nous avons toujours affaire à du préconstruit, à du déjà-là, déjà dit, discours social cristallisé, déjà énoncé, à des ressurgissements à ce que J.-J. Courtine suivant Michel Foucault appelle « le domaine de mémoire » d'une formation discursive. Il s'agit encore une fois d'un socle d'énoncés qui, pour des raisons historiques spécifiques, vont coexister avec d'autres énoncés formés plus tard dans d'autres contextes, et d'énoncés — événements qui vont jouer le rôle de *préconstruits culturels* évidents, dont le rappel quasi-systématique va informer tout le dicible et le pensable d'une société et ce, à très long terme.

La mémoire discursive concerne donc l'existence historique d'énoncés de base, incontournables, obligatoires, longtemps réactualisables dans leurs variantes, leurs bougés, leurs déplacements, leurs translations et transformations invisibles. Ce que nous voulons signifier par là, c'est que les problématiques mises en place par Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov et Pisarev, bien que très différentes les unes des autres, et bien que très différentes de ce qui va suivre, articulent tout au long du XIX^e siècle des énoncés fondamentaux vers l'esthétique et sur le réalisme. Ces énoncés vont constituer la base discursive, le domaine de mémoire sur lesquels toute réflexion tout énoncé postérieur va se greffer en retravaillant cette base, en l'affinant, en déplaçant certaines de ses questions et de ses rapports, mais cette base reste le socle de granite sur lequel les nouveaux énoncés sont produits en dépit de la tornade moderniste qui déferle dès les années 1890/1900. Mieux même, nous prétendons que cette base discursive traverse la tourmente révolutionnaire et que les discussions des années 20 de Voronskii et de Pereval à la RAPP, des leaders prolétariens à Gor'kii ; toutes les discussions sur la nécessité de renouveler le réalisme, de dépasser le réalisme critique du XIX^e siècle, les discussions sur la nouvelle notion à trouver (« réalisme tendancieux », « réalisme monumental », « réalisme social », « réalisme prolétarien », « réalisme révolutionnaire », « réalisme socialiste ») reformulent et retravaillent la mémoire discursive de base dont nous avons fait état, dans ses énoncés nucléaires, dans la masse de ses idéologèmes, dans la tension contradictoire ouverte des questions posées mais non résolues : entre l'être et le devoir-être, entre le constat et la prescription, entre le statut de la représentation du réel (copie, non copie, typique, non typique) et la nature du reflet (anticipation ou non anticipation de l'avenir), entre le « talent », l'imagination, la forme et le contenu, l'idée, entre la représentation artistique et l'idéologie, entre l'idéalisation du « populaire » (plus tard du prolétariat) et sa description véridique, et plus encore entre une représentation agitatrice de propagande, de mobilisation, et une représentation psychologisante dont le modèle indépassable dans le discours social est fourni par Tolstoï. Tout cet ensemble constitué à la fois d'énoncés cités, récités, ressassés et d'images culturelles n'est pas pensable sans la prééminence de cette base discursive. Brûler la statue de Pushkine n'était imaginable que dans la pensée d'un poète.

Je dirais qu'avec Plekhanov et Lénine le socle discursif de ce discours est déplacé mais en même temps consolidé. Si l'art est un phénomène socio-historique, s'il arrive à la perfection lorsqu'il y a adéquation de la forme et du contenu c'est toujours à une esthétique de la clarté, du lisible et de la transparence qu'on a affaire. Lénine va lire le texte tolstoïen en politique et en idéologique. Si Lénine s'adonne de bonne foi à ce qui deviendra un poncif de la critique soviétique, à savoir ce jeu de va et vient entre « ce qu'il a bien vu » et « ce qu'il n'a pas encore vu », il ne peut exprimer par exemple que c'est l'indécidabilité idéologique qui fait de Tolstoï un grand écrivain, l'empêchant de verser dans le roman à thèse.

Si Lénine résiste cependant au réflexe de la réduction, il n'est pas certain que ses disciples et successeurs aient la même absence de sectarisme et la même modestie. Il va bel et bien contribuer (et pas seulement par son fameux texte de *Novaia Zhizn'* de 1905) à donner des habitudes d'analyse. Celles qui viendront de Plekhanov fourniront des traditions sociologiques pour ne pas dire sociologistes; celles qui se réclameront de Lénine auront tendance à ne pas chercher au-delà de l'hétérogénéité idéologique. Seuls quelques individus et groupes autour de Bakhtine et dans une autre direction de Pereverzev entreront véritablement dans le texte littéraire. À l'exception des formalistes qui refuseront la base discursive de l'esthétique réaliste. À l'image artistique, les formalistes opposeront l'art comme procédé, comme traitement des formes de mises en mots, en couleurs, en sons, agencement du matériel verbal plus ou moins autonome.

Au total, pour terminer ce premier point, de Belinskii à Lénine, au-delà de toutes les transformations notionnelles, quelque chose se met en place, que le modernisme ne pourra pas vaincre. Le réalisme en Russie est l'air même que l'on respire, un postulat de base quasi impossible à remettre en question.

Le poids des traditions qui devait mener au réalisme rencontra un nouveau public issu de l'alphabétisation ⁴ aux goûts simples, frustes et qui réclamait du lisible. M. Lewin l'explique de façon fort claire :

Aussi remarquable qu'il était, l'effort éducatif n'avait pas encore transformé la population en une masse suffisamment instruite, tâche impossible à réaliser en quelques années. Même les dirigeants (eux en particulier)

étaient les produits d'une révolution, mais pas d'une révolution culturelle. Sous l'effet de la politique et de l'effort industriel poursuivis par le régime, la population et les cadres avaient atteint quelque point situé à mi-chemin — et cela était assez pour mener à gagner une guerre, mais pas assez pour éviter d'en payer le coût terrible et excessif. Au lieu de l'expression « révolution culturelle », il est plus juste de parler d'autre chose — d'« acculturation » peut-être —, pour exprimer la réalité d'une population encore médiocrement instruite émergeant d'un analphabétisme profond et produisant une grande masse de gens instruits qui, dans le meilleur des cas, ne formaient qu'une quasi-intelligentsia.⁵

Le lecteur de masse, celui que M. Gorkii appelle le « novy chitatel' » veut se retrouver dans une littérature à sa portée, il veut un début, un milieu et une fin, une langue standard qu'il puisse comprendre et une idéalisation de la vie ouvrière et paysanne. Maïakovskii a beau aller dans les usines réciter ses poèmes et déclarer qu'il faut savoir organiser la compréhension d'une œuvre, le public réclame la simplification des formes narratives. Intrigue linéaire, réinvestissement de l'esprit d'aventures, héroïsme révolutionnaire, beau parler, cadre réaliste, vérisimilitude à l'arrière-plan, la pression du lecteur est aux antipodes de l'avant-garde. Elle exige du lisible, du décryptable immédiatement. Ce public est d'autant plus nombreux qu'il est issu non seulement de l'alphabétisation mais des réformes scolaires, de l'enseignement technique ou de la formation sur le tas. Public qu'il faut prendre en compte dans la mesure où s'élabore dans les années 30 une nouvelle forme de culture populaire.

La société soviétique des années 30 en effet est moins monolithique, plus complexe, hétérogène que le modèle « totalitaire » ne le laissait penser et, encore une fois, ne saurait se ramener à un face à face sanglant entre l'État totalitaire et une société civile atomisée. Les travaux de Sh. Fitzpatrick⁶, de A.J. Getty⁷, de Roberta Manning⁸, de G. Rittersporn⁹ et de L. Viola¹⁰ ont montré à partir des sources primaires, en particulier à partir des archives de Smolensk, que, là encore, nous avons affaire à une sorte de syncrétisme. Si Révolution par en haut il y a, celle-ci est obligée, même aux pires moments de la collectivisation des campagnes et des purges, de tenir compte des pressions sociales multiples.

Il y a d'abord la petite frange sociale qui, pour minoritaire qu'elle soit au début, n'en est pas moins très importante et constitue le maillon principal des intermédiaires culturels. Je veux parler d'un groupe hétérogène que constituent un peu

partout non seulement les membres du parti, des soviets, des syndicats, des comités, mais plus généralement l'AKTIV. Il s'agit d'un groupe composite formé d'abord de jeunes enthousiastes regroupés dans le Komsomol ou non, jeunes qui poussent un peu partout à la radicalisation, à la débureaucratisation, capables dans le cadre de « la cavalerie légère » de faire des raids contre les dirigeants locaux, qu'ils accusent de prévarication, ou de décider de prendre en main la nouvelle campagne contre l'analphabétisme, le Kul'tpokhod. Ces jeunes, organisés ou non, ne constituent pas la simple courroie de transmission du parti. Ils ont leur propre sous-culture, leur argot, leurs rêves. Ils forment un milieu¹¹. Deux exemples rapides. Elena Tolstaia Segal a montré récemment¹² à quel point les débuts de la rédaction de *Kak zakalialas' stal'* d'Ostrovskii avait baigné dans la rédaction de la *Molodaia gvardiia* et de la *Komsomol'skaia pravda* en liaison avec des écrivains Komsomols, Boris Levin et Viktor Kin, ayant pour base des nouvelles où se reflétaient le désenchantement de la jeunesse devant la NEP et leur besoin de combattre pour une cause. L'héroïsation des Komsomols allait assurer le succès du livre où l'idéologie originelle était très proche de celle de l'opposition ouvrière.

Second exemple plus connu, la production du film *Garmon'*, « l'Accordéon », mis en scène par I. Savchenko en 1934. Ce film fut entièrement l'œuvre d'une brigade de Komsomols qui s'étaient adjoints les services du jeune Zharov dont les chansons et poèmes allaient devenir célèbres. Film produit par des Komsomols et dont le thème est bien dans la culture, ici la chanson populaire, la lutte de l'ancien et du nouveau. On connaît l'histoire. Timofei Dudin, un bon vivant, joyeux luron qui passe sa vie à jouer de l'accordéon, est choisi par les Komsomols pour devenir secrétaire de cellule. Il prend ses nouvelles fonctions très au sérieux, à tel point qu'il décide d'abandonner son accordéon. Alors au village d'où il est parti, on s'ennuie. Il n'y a plus ni chants, ni danses. Les Koulaks prennent toute la place et imposent à tous les chansons du passé ou des chansons contre-révolutionnaires. Dubin reviendra, reprendra son accordéon. C'est un film qui a beaucoup d'entrain, qui se termine par un duel à l'accordéon. Film bien supérieur aux comédies d'Alexandrov, *Vesëlie rebiata* ou *Volga-Volga*. Le Komsomol et le groupe sur lequel il rayonne, bien plus large que ses membres, constituent un de ces intermédiaires culturels, un de ces foyers créateurs de syncrétisme. On me dira que leur

espace et leur latitude sont très limités, que toutes ces initiatives sont facilement utilisées, manipulées voire téléguidées, qu'une attitude trop critique, trop en retrait ou trop en avance sur la ligne générale se solde par l'arrestation, l'exil, voire la mort. Tout ceci est juste et connu. Il n'empêche. Ces jeunes forment un groupe de pression dont il est impossible de ne pas tenir compte. Autre élément de ce groupe hétérogène qui émerge durant les années 20 et devient important durant les années 30, les *Rabkors*, les *Sel'kors*, les correspondants ouvriers et paysans, intermédiaires, là encore parfois isolés et en grand danger au milieu d'une population hostile, mais connaissant la culture populaire dans laquelle ils baignent et se frottant au nouveau langage, aux nouvelles valeurs ; les instituteurs et institutrices de village, ceux qui sont à la tête des campagnes d'alphabétisation, qui organisent les coins rouges, les concours de lecture, les femmes veuves ou divorcées encore mal reçues dans les villages aux mœurs traditionnelles, des marginaux en quête d'arrivisme, de changements, les *bezbozhniki* de toutes sortes et, plus tard, les travailleurs de choc qui rompent les premiers avec l'idéologie égalitariste qui prévalait en milieu ouvrier et les stakhanovistes issus du peuple, promus pour un temps au rang de héros. Il faudrait ajouter, d'une part pour les années 20, les anciens de l'Armée rouge et de la Guerre civile démobilisés, revenus au village porteurs d'idées nouvelles, et, pour le moment crucial de la collectivisation, les 25 000 ouvriers envoyés dans les campagnes dont tous n'étaient pas de simples exécutants du NKVD et qui étaient porteurs de valeurs nouvelles. Il y a enfin, au-delà de ce groupe d'enthousiastes, de l'AKTIV au sens large, tous ceux qui ont à des titres divers bénéficié de ces immenses changements. Pendant la Révolution culturelle, des centaines de milliers de travailleurs, des communistes issus de la classe ouvrière, furent promus à des postes techniques, de direction et d'administration, ou encore recrutés et envoyés aux études. Il s'agit du phénomène massif de la constitution d'une nouvelle élite, les *vydvizhentsy*. Il y a de plus les chefs de brigade et ceux qui sont à la tête de Kolkhozes. Toute cette masse est en contact avec les millions de gens sur les routes, ayant fui les campagnes, affluant sur les chantiers ou dans les villes. Je dirais qu'elle est également au contact des prisonniers, dékoulakisés, semi-prisonniers, exilés, etc. Tout cela crée le brassage culturel le plus extraordinaire qu'on ait vu, où se mêlent de la propagande officielle, de l'underground de blagues,

d'argots, de jeux de mots, des éléments de la culture traditionnelle disloquée et de nouvelles formes, un nouveau folklore.

Au Premier Congrès des écrivains soviétiques, M. Gor'kii avait enjoint les écrivains de puiser leur inspiration dans le folklore. Il avait exalté les héros anonymes populaires et avait promu le mythe comme création culturelle. Il avait vanté l'optimisme de la tradition orale :

Camarades, je vous rappellerai que le folklore, à savoir les compositions non écrites de l'homme au travail, le folklore a créé des types de héros des plus profonds, des plus vivants, des plus parfaits artistiquement parlant ; il a raffiné des figures telles que Hercule, Prométhée, Mikula Selianinovich, Svyatogor, et des types tels le Docteur Faust, Vassilisa-la-Sage, l'ironique Ivan-le-Simple et Petrushka enfin, qui a vaincu docteurs, prêtres et policiers, le diable et même la mort ¹³.

Cet accent mis sur le folklore comme source vivante de création permit la mise sur pied à l'échelle du pays d'expéditions dont la plus connue reste celle de la région de Moscou, et surtout l'émergence là encore mi-spontanée, mi-téléguidée de nouvelles formes folkloriques, en prenant parfois les anciens rythmes, formes langagières et poétiques. Quatre groupes se trouvaient engagés dans l'élaboration de ce nouveau folklore : les folkloristes, spécialistes du passé, des anciennes formes, les chanteurs et chanteuses, souvent très âgés, se souvenant des anciens *byliny* et capables d'en créer de nouveaux, les politiques définisseurs de ligne, triant le bon grain de l'ivraie, le bon thème du thème passéiste, et les récepteurs, le public local faisant fête à certaines créations et en boudant d'autres. Ce fut donc un processus complexe, ni tout à fait spontané, ni tout à fait imposé, une de ces créations composites, populaire à sa manière.

De nouveaux héros s'inscrivaient dans des *noviny*, les stakhanovistes, les tracteurs, les canons, l'épopée du *Cheliushkin* avec toute la symbolique de la conquête et de la hauteur, l'électricité (*lampochka Ill'icha*), les petites gens dévoués à leur travail et à leur pays, un folklore qui exalte à la fois les *supermen* Staline, Stakhanov, et les humbles. Il s'agit là encore d'un mélange hybride entre de réels motifs folkloriques, de la création populaire authentique et de la propagande communiste. Cette volonté, même téléguidée, de promouvoir les formes populaires s'empare des écrivains qui partent dans les kolkhozes, dans les usines, dans les Républiques non russes, qui veulent un contact étroit avec le peuple. Cela ressemble beaucoup à

une croisade populiste mais avec échange réciproque. V. Vishnevskii, qui, il n'y a pas si longtemps, défendait J. Joyce dans un article retentissant de *Literaturnyi Kritik*, disait alors :

Maintenant, il faut trouver des formes populaires de l'art... Elles sont indispensables comme les armes, comme les chansons de marche en campagne... Il faut constamment vérifier : ce que nous créons, est-ce compréhensibles camarades ? Et si quelqu'un ne comprend pas, si c'est compliqué, raffiné, etc. c'est dommage, mais cela ne convient pas aujourd'hui.¹⁴

Il faudrait ici évoquer, mais la place me manque, la façon dont les écrivains dans leur tentative de créer un héros positif, un homme nouveau, donc de promouvoir une nouvelle culture populaire au niveau symbolique et axiologique, se posent de façon ambivalente en face de la culture populaire traditionnelle, de Sholokhov à Panferov, de Leonov à A. Tolstoï¹⁵. C'est peut-être ce qui fait écrire avec un bel utopisme à K. Andreev :

La frontière entre le folklore et la littérature qui, durant des siècles, fut soutenue par les distinctions de classe présentes dans la société, est aujourd'hui beaucoup plus souple ; elle disparaît même. La littérature pénètre les masses les plus nombreuses de la classe ouvrière qui n'a plus à se limiter au folklore. D'autre part, plusieurs éléments talentueux de ces masses nouvellement éveillées ont maintenant l'occasion de publier leurs créations ; le folklore n'est plus leur seule porte de sortie. La littérature devient de plus en plus universellement accessible, voire folklorique, tandis que le folklore devient de plus en plus littéraire.¹⁶

Il faut ajouter à ces nouvelles émergences, outre les nouvelles chansons populaires, l'important mouvement des bardes d'Uzbekistan, du Kazakstan ou d'Arménie. Le plus connu envoya un poème au Premier Congrès des écrivains soviétiques, *Suleiman Stalsky* du Daghestan, et fit grande impression. D'autres furent également très connus, en particulier Dzhambul Dzhabaev, agyn Kazakh, ou l'agyn Bek. Là encore, la thématique se répartit entre l'exaltation des grands hommes et des humbles et la construction/transformation des campagnes, des villes, des mœurs.

On pourrait citer mille exemples, et se poser en ce qui les concerne la question de savoir si ce sont des productions populaires a autant de sens que de se demander aujourd'hui si *Dallas* ou *Miami Vice* sont populaires. Ce sont des productions qui atteignent un très large public, qui circulent à travers le pays, sont parfois reprises, retravaillées, déformées. Ce sont les voies d'une nouvelle culture orale hybride à la fois spontanée et téléguidée. Il en est de même d'autres productions culturelles,

depuis les autobiographies populaires maladroites jusqu'aux productions romanesques des travailleurs de choc de la plume sous le Premier Plan quinquennal. Beaucoup de ces œuvres issues de la base racontent avec lyrisme la vie de l'usine et la poésie des machines.

Six heures juste, la cloche du signal sonne depuis le moteur. Le gros volant se mit en mouvement, secouant la poussière de ses épaules d'acier. Les bielles remuèrent de concert et les essieux commencèrent leur chant. Le laminoir à feuilles avança pour combattre, pour le métal, pour le plan quinquennal, pour le socialisme.¹⁷

On peut sourire évidemment devant le manque de talent, mais il s'agit d'un premier accès à l'écriture de même que celles qu'on trouve dans les très maladroites autobiographies des candidats au parti trouvées dans les archives de Smolensk et qui fait dire à N. Werth, qui les a particulièrement étudiées :

Étonnants documents que ces autobiographies, écrites dans une orthographe et une syntaxe approximatives ! Elles nous révèlent, dans la vie de ces gens du peuple, les immenses bouleversements qui ont été pour eux sept années de guerre et de révolution...¹⁸

Un nouveau genre se développe également, la lettre collective et individuelle à Staline lors des fêtes, des commémorations, des réunions de chanteurs de folk, etc. À ce propos, je voudrais mentionner le caractère ambivalent du culte de Staline dans les années 30. Il participe des deux formes d'effet populaire dans la culture, l'archaïque, régressif et de nouvelles valeurs dans des formes infantiles, utopiques. Staline est le symbole à la fois d'un surmoi régressif mais aussi de tout ce qui lutte contre l'ancien monde et les anciennes valeurs. J'ai dépouillé l'ensemble des manuels scolaires yiddish des années 30 distribués aussi bien à Moscou, à Minsk, à Kiev qu'au Birobidzhan. Ils sont pleins de photos de Staline, de poèmes à Staline, de formes légendaires mêlant le réel et l'imaginaire, déformant les faits historiques. Ils sont infantiles. Mais en même temps, à travers ces formes passent de nouvelles valeurs qui apprennent à relire le passé, la tradition, la littérature yiddish du XIX^e siècle. Il s'agit d'un imaginaire laïc, pan-soviétique, exaltant le travail et en particulier l'usine et le Kolkhoz, la beauté des paysages, les valeurs de solidarité, les nouvelles fêtes (le 1^{er} mai, l'anniversaire de la Révolution d'Octobre), les nouveaux symboles, le drapeau rouge, la faucille et le marteau, le mausolée de Lénine, la construction du palais des pionniers et du métro de Moscou, les nouveaux héros, les aviateurs, Stakhanov et la

science, etc. Là encore il s'agit d'un mélange hybride, j'y insiste, qui au milieu de l'infantilisme de la forme, fait émerger des valeurs nouvelles qui pourront se développer, passée la période proprement stalinienne.

Il en est de même des premières pages de la *Pravda* ou des pages intérieures, où l'on voit Staline avec des ouvriers, des kolkhoziens, des aviateurs, des héros *supermen* ou humbles. La campagne commence en 1931 avec le nouveau slogan « le Pays a besoin de connaître ses héros », suivi des photos de treize personnes identifiées comme des travailleurs de choc, etc. Plus tard, apparaîtra un reportage de deux pages sur trente-deux personnes, toutes identifiées par une photo et une courte biographie : des ingénieurs, des chefs de brigade, des héros du travail socialiste. Ils étaient cités comme des exemples du « nouvel homme soviétique ». Il en serait de même des milliers de messages qui affluent lors des anniversaires de Staline ou simplement à longueur d'année. Si nombre d'entre eux sont d'une authenticité douteuse, la masse reflète ce que Staline représente, un symbole, le symbole des valeurs nouvelles à travers un langage très désuet. À noter enfin ces essais d'écriture collective initiés par M. Gor'kii, qui devait donner une histoire monumentale des fabriques. Dans chaque usine, un comité de rédaction était chargé d'écrire l'histoire de la fabrique et le « *literaturnyi kruzhek* » organisait le travail. Les ouvriers participaient à la collecte des matériaux et la rédaction était confiée à des écrivains professionnels, mais parfois aussi à des ouvriers. On peut ainsi retenir quelques succès : le *Bielomorsko-baltiskii kanal*, où 40 écrivains, dont Shklovskii, Zoshchenko et V. Kataev, mirent en mots les expériences de prisonniers politiques et de criminels ; le *Liudi stalingradskogo traktornogo*, dans lequel on trouve 32 autobiographies d'ouvriers et d'ingénieurs ; le *Byli gory vysokoi*, où les histoires étaient racontées par les ouvriers eux-mêmes ; et *Istoriia zavoda imeni Lenina* de N.P. Paialin, écrite par un ouvrier ancien rabkor.

J'ajouterai les milliers de lettres de lecteurs envoyées aux journaux des années 30, bien entendu triées, mais pas toujours écrites par la direction, souvent authentiques. Les archives de Smolensk nous ont livré des centaines de ces lettres dénonçant ce qui n'allait pas, véritables prises de positions anti-bureaucratiques, exprimant très franchement un mécontentement populaire authentique, participant d'un nouveau radicalisme

qui allait se trouver intriqué dans le mécanisme des purges, car comme l'écrit A. Getty à propos des purges de 1937 :

Elles n'étaient pas le résultat d'une bureaucratie pétrifiée qui se mit en frais d'étouffer toute dissidence et de supprimer les vieux révolutionnaires radicaux. Bien au contraire. Il ne serait pas inconséquent, après lecture des documents, d'affirmer que l'Ezhovshchina fut plutôt une réaction drastique voire hystérique à la bureaucratie. C'est ainsi que les bureaucrates indélogeables furent limogés à la fois par le haut et par le bas dans une vague houleuse de volontarisme et de puritanisme révolutionnaire.¹⁹

Cette nouvelle culture populaire émerge certes dans l'extrême difficulté et a dû réinscrire de nombreux traits de la culture traditionnelle. Roberta Manning indique que

Dans le soviet rural de Matrennonnikovskii, un cas extrême certes, le bibliothécaire officiel était un illettré fonctionnel qui passait ses heures de travail à boire avec le président du soviet. Les périodiques auxquels elle était abonnée, après que le Parti eût réussi à convaincre le soviet de s'y abonner, ainsi que la *Pravda*, étaient mis de côté dans le bureau du président et utilisés par les membres du soviet pour rouler des cigarettes, au grand dam des instituteurs locaux.²⁰

Il faut cependant prendre en considération, dans une autre direction que celle de l'archaïsme et du répressif, l'immense effort d'alphabétisation, de participation — même orientée, même encadrée, même avec son fond de terreur — des ouvriers et des paysans à l'élaboration culturelle : autobiographies, histoires des usines, histoires de telle localité dans la Guerre civile, montages de scénettes, d'*agitka* ayant trait à la vie quotidienne, à la dékoulakisation, à l'industrialisation, à la lutte contre l'alcoolisme ; tentatives individuelles ou collectives d'écriture de fiction, esquisses sur le vif, *ocherki* multiples étalés dans *Nashi dostizheniia*, portraits émanant des rabkors, des correspondants d'usine, nouveaux bardes des minorités nationales, réactivation des traditions orales. C'est en dépit du caractère de plus en plus autoritaire du régime, et ce n'est pas là la moindre des contradictions des années 30, une véritable prise de parole par en bas. Encore une fois, le fait que cette prise de parole soit mystifiée, dévoyée, encadrée, canalisée ne change pas le phénomène, à savoir que pour la première fois des illettrés ou des semi-illettrés arrivent à se faire entendre dans des formes primitives, ruralisées et barbarisées.

Où tout cela nous mène-t-il ? Reconnaître qu'il se forge une culture populaire complexe sous le stalinisme ne cherche pas à exonérer Staline de la responsabilité qui est la sienne pour

les horreurs des persécutions et des disparitions. Des millions d'innocents ont péri. Mon enquête ne vise en rien à justifier ou diminuer cette part d'ombre de l'histoire soviétique. Qu'il n'y ait pas de malentendu sur ce point. Elle cherche à analyser la complexité de cette société, la base populaire du régime et les formes culturelles hybrides qui y fleurissent.

Comment conclure ce point ? Sh. Fitzpatrick esquissait récemment ce que j'appellerai une théorie de la congruence. Elle écrivait qu'un « processus de négociation pouvait être décelé dans l'élaboration des normes pour les nouveaux kolkhozes. En effet, les intentions du régime ont vraiment été modifiées en fonction des réalités villageoises et des modes traditionnels de vie paysanne »²¹. J'ai moi-même noté ces points de rencontre même dans le malentendu à propos de la constitution de l'esthétique du réalisme socialiste et de la pression du lecteur²². Examinant la fiction de l'après-Seconde Guerre mondiale, V. Dunham²³ parle de « big deal », d'une espèce de compromis entre la nouvelle élite formée des anciens *vydvizhentsy* devenus respectables et le pouvoir, le tout culminant dans des valeurs petites bourgeoises une sorte de nouvelle *meshchanstvo*. Cette nouvelle culture est à l'œuvre dans les années 30, « in the making ». Elle inscrit en elle le double respect des cultures populaires, l'aspect archaïque, régressif, traditionnel, mentalitaire, nationaliste, infantile et en même temps de nouvelles valeurs collectives à la fois aux niveaux symbolique, axiologique, cognitif et culturel. Elle combine obscurantisme et traces de l'idéologie des Lumières, reste d'utopisme et mysticisme. On y trouve à la fois l'enthousiasme devant les nouveaux tracteurs et le recours aux sorcières, la peur du diable, la croyance en un avenir meilleur, fondé sur la connaissance et la science, et le fantasme du refuge archaïque que constitue Staline comme dans le rêve de la kolkhoziennne dans *Krest'iane* de Ermler. Le lecteur de masse était d'autant plus avide de nouvelles lectures que les Bolsheviki au pouvoir avaient supprimé l'ancienne littérature populaire si bien étudiée récemment par J. Brooks²⁴.

La pression du public rencontre le diktat du pouvoir. Après la NEP et une période relativement libérale en matière de culture, marquée par le décret de 1925²⁵ toutes les associations culturelles et artistiques sont dissoutes par le décret d'avril 1932²⁶ et l'ensemble refondu dans des associations uniques,

homogènes et centralisées. Il s'agit de la part de Staline, via Gor'kii, de contrôler l'union des Écrivains après la dissolution de la RAPP. Le pouvoir avait besoin, non seulement de contrôle mais d'une nouvelle esthétique, après la folle équipée des années utopiques de 1928 à 1931. Après 1932, s'opère un retour à des valeurs traditionnelles.

Ce qui a frappé tous les observateurs, les témoins et les spécialistes, et ce qui nous est sans doute le plus familier, c'est la réinscription dans le cadre du stalinisme de certains éléments symboliques, axiologiques et culturels de l'ancien régime tsariste. Résumant ici ce que bien d'autres spécialistes ont étudié dans le détail, je rappellerai les éléments suivants. Robert C. Tucker rappelle pertinemment qu'il existait en Russie un modèle de développement qui semble se renouveler avec Staline. Après la domination séculaire des Mongols, entourés d'États hostiles, les princes de Moscovie entreprirent de bâtir un solide état militaire. L'État renouvela pour ce faire l'ensemble de la structure sociale, de telle façon que toutes les classes de la société se trouvèrent des obligées de l'État, qu'elles en dépendaient. C'était une sorte de « Révolution par en haut ».

Ivan le Terrible, *Ivan Groznyi*, s'était constitué sa propre police avec des gens issus des milieux inférieurs, l'*oprichnina*, pour lutter contre les boyars, l'aristocratie de son temps. Quand à Pierre-le-Grand, que Herzen avait appelé « le révolutionnaire couronné », il avait à son époque jeté de toutes pièces les bases de l'état moderne en intensifiant le servage et en créant une aristocratie de rangs dépendante de l'État. Staline, d'après Tucker, retrouve une longue tradition de construction de l'État, de restructuration de la nation et des rapports sociaux, qui plonge ses racines en Russie dans la nuit des temps. Cette Révolution par en haut, suivie de la grande retraite, se fait en incorporant ce qu'il y a de plus archaïque dans les rapports pluriséculaires du peuple à l'État, en jouant de l'immémorial populaire, de l'archaïsme des mentalités, de la croyance. C'est toute l'étendue du culte de Staline qu'il faut bien mettre en rapport avec la « monarchisme naïf » de l'ancienne Russie si bien décrit par D. Rield²⁷ et par M. Cherniavsky²⁸. Au XIX^e siècle, le baron Von Nexthausen²⁹ avait mentionné l'extrême révérence des paysans à l'égard des autorités (même entrecoupée de coups de colère et de révoltes). Ils adressaient, écrivait-il, le même mot à leur père, au staroste, à l'Empereur et

à Dieu : *batiushka*. Ils s'exécutaient dès qu'étaient prononcés ces mots qui étaient le symbole de l'autorité, mots prescriptifs, performatifs : *prikazeno* (il a été ordonné). Ces mythes autour du vrai et du faux tsar, ce mythe de « si le tsar savait », ont été facilement réactivés sous Staline. On appelle Staline de toutes sortes de noms, les plus importants étant *vozhd i uchitel'* [maître et enseignant], *rukovoditel'* [dirigeant] et *boets* [combattant] ou *otets* [père], ou *krepkii khoziain* [fort patron], mais pas *batiushka* [petit père] ³⁰ même si les adjectifs qui entourent ces termes désignent bien la même tradition du père bien-aimé et en même temps redouté. Comme les Tsars avant lui, Staline avait, aux yeux de certains, cassé les reins aux puissants et promu les plus pauvres, il avait dénoncé les excès de la collectivisation ³¹, il était juste. Cette résurrection du mythe, du culte avait déjà été très puissante au moment de la mort de Lénine. N. Tumarkin ³² a récemment mis en évidence les débats qui ont entouré la décision d'embaumer Lénine et le cortège de dévotions populaires et de légendes qui ont fleuri à ce moment-là, unissant l'événement, la Révolution et les plus traditionnelles façons de narrer. Il y eut rencontre entre des pratiques ancestrales populaires, pour lesquelles un saint ne se décompose pas après la mort, et des hommes comme Bronch-Bruevich, Leonid Krasin, A. Lunacharskii, tous connaisseurs des mentalités populaires ou ayant été mêlés au mouvement des « bâtisseurs de Dieu ». N. Tumarkin montre bien la folklorisation du culte de Lénine avant même celui de Staline.

Le stalinisme réinscrit encore de forts éléments archaïques de la culture traditionnelle lorsque, après 1934, il réintroduit les valeurs d'autorité, de hiérarchie, de discipline, de compétence dans la famille, l'école, l'usine, la société, lorsqu'il rétablit les uniformes, les épaulettes, les examens et les galons. Mais là encore, ces mesures n'étaient pas aussi impopulaires que nous le croyons, bien au contraire. Il y avait au sein de la masse conservatrice et traumatisée par les changements brutaux du Premier Plan quinquennal, de la Révolution culturelle et de la collectivisation, un grand besoin de stabilité, mieux de stabilisation des valeurs et des acquis.

Réinscription de la tradition par le nationalisme, le chauvinisme grand russe, la russification, la promotion de *mat'Rodina*, de *Velikaia Rus'*, et les héros de la Russie traditionnelle après

la défaite subie par Prokovskii et son école. Mais là encore, il n'est pas certain que ce nationalisme qui se voulait à la fois russe et soviétique n'ait pas touché la fibre de la masse à la recherche de nouvelles valeurs d'identification. Pensons à cet égard aux succès de films comme *Pëtr Pervyi* et *Aleksandr Nevskii* qui tous les deux montrent la formation de la nation russe, formation dans laquelle se trouvent associés un Tsar ou un prince et le peuple. Certes ce nationalisme, qui encore une fois touche à du régressif et de l'archaïque, avait été remarqué en son temps (1938). Deux cinéastes fascistes français, qui avaient beaucoup aimé le film d'Eisenstein, avaient écrit dans leur *Histoire du cinéma* :

Et c'est en effet une étonnante, une admirable page d'Histoire qui va nous être contée. Ce sont les Niebelungen du passé slave, aussi émouvantes, aussi riches de sens que les vieux lieds allemands... le passé surgit, orné comme un bas-relief, fort comme une légende... au fond, avec toutes ces résonnances germaniques, avec son culte du héros, et des signes d'autrefois, Alexandre Nevski est en réalité le plus beau, le plus émouvant des films « fascistes ». Plus rien ne passe du marxisme dans ce chant de guerre du peuple slave, et le héros blond du film prend sa place dans notre mémoire, non pas auprès de Lénine, ni même de Pierre-le-Grand, mais auprès de Roland, de Siegfried, de Perceval. C'est le film que l'Allemagne nationale-socialiste aurait dû inventer si elle avait eu le génie du cinéma.³³

Ce grand retour à la respectabilité est précédé de la définition officielle du réalisme socialiste qui mêle à la fois l'esthétique de la propagande, la thèse, l'avenir déjà réalisé. Sur le plan du réalisme, les thèses officielles rencontraient celles de Lukàcs pour lequel seul le grand réalisme de type Balzacien pouvait rendre compte de la totalité des rapports sociaux, les figures dans leur typicité sans sacrifier la singularité des personnages figurés et donner à voir, à sentir, à comprendre, à analyser. Le lecteur, en effet, par le dispositif d'écriture de la mimesis, croira avoir affaire à quelque chose du monde réel, qui se raconte tout seul dans la transparence de la narration. C'est ce qu'on appelle *l'illusion référentielle*. Pour que cette illusion soit efficace, le texte réaliste doit être lisible sans aspérité ni opacité. La lisibilité implique la mise en place de tout un dispositif hypotaxique qui assure la stabilité des signes, la cohésion, la cohérence et la consistance de l'univers textuel mimant ou donnant à voir l'univers extra-textuel, dispositif qui vise à assurer le transit de la lecture : rapports de nécessité, de contiguïté, de rapports métonymiques ; stabilité des actants,

des fonctions narratives, du statut du narrateur, cohérence isotipique, présence donc de tous les éléments qui assurent la cohérence idéologique et sémantique : anaphores, désambiguïsations, redondances, répétitions, rappels, soulignements des flash-backs, des prolepses, du commentaire. Cette illusion référentielle, pour être efficace, nécessite encore un certain mode de présence du narrateur. Même si la focalisation se déplace on notera toujours une tendance à l'omniscience parce que le narrateur doit être le plus absent possible. On peut trouver sa voix dans le texte sous forme d'énoncés séparables, de maximes, de locutions, de clichés jouant comme un renforcement de la lisibilité.

Le texte réaliste, en outre, présuppose une transparence de l'écriture. Celle-ci, véhicule et instrument de communication, est le support de la représentation, le moyen de l'expression. Seconde par rapport au réel, elle sert à le désigner, à le montrer, à le juger.

Il y avait, certes, d'autres conceptions du réalisme. B. Brecht, Anna Seghers, E. Block l'ont affirmé tour à tour, mais tous faisaient leur part au modernisme. Or le modernisme brouille la cohésion et la cohérence du monde. Il détruit la vérisimilitude, fait entrer le narrateur dans son texte, exhibe ses procédés d'écriture, détruit la syntaxe ou la norme du langage. Le modernisme dissout le référent : le monde n'est plus à expliquer, à changer ; il est ce à partir de quoi la langue travaille.

La lutte contre le naturalisme était symétrique de la lutte contre le modernisme. Pour que le monde soit cohérent il faut qu'il puisse être orienté hiérarchisé, pris dans un système de déterminations et de causes. Le naturalisme faisait tout émerger du chaos événementiel, il prenait le phénomène pour l'essence, le vécu pour la cause. Symétrique du modernisme, il aboutissait au même point, à la dissolution du référent par un trop plein de référent. De là ces postulats de maîtrise du réalisme socialiste, maîtrise politique de la société civile, maîtrise de la forme esthétique et maîtrise bien illusoire de la réception. Le Pouvoir en outre exigeait que ce réalisme soit « orienté ». De là, cet aspect de propagande, de « romans à thèse », d'enthousiasme sur commande pris très vite par l'esthétique du réalisme socialiste. Pour le pouvoir, la littérature était une forme de remodelage de l'imaginaire social, un processus complexe d'acculturation à quatre niveaux.

La constitution d'une nouvelle société, après la Révolution de 1917, et la recherche d'une nouvelle base culturelle, d'une totale *vospitanie* ou mieux d'une *kul'turnichestvo*, passait par un ensemble d'éléments culturels que l'on peut schématiquement énoncer de la façon suivante.

- 1° Le niveau cognitif, l'accès au savoir, à la connaissance, aux connaissances élémentaires minimales de façon à être intégré à une société en pleine évolution, l'accès aux connaissances techniques. De là, l'alphabétisation en masse et la scolarisation. C'est un premier niveau sur lequel Lénine avait tellement insisté contre les tenants de la culture prolétarienne et de la table rase, les accusant de mettre « la charrue avant les bœufs », c'était sa hantise, le fantasme d'une Russie asiatique et barbare, empêtrée dans son ignorance.
- 2° Le niveau axiologique, celui des valeurs ou de l'idéologie, ou si l'on préfère celui de la propagande, de l'agit-prop afin d'inculquer aux masses les nouvelles valeurs bolcheviques, le nouveau langage développé par la presse même au début, par la presse destinée aux paysans, *Bednota* et *Krest'ianskaia gazeta*, le nouveau discours avec ses mots-clés, ses slogans, ses repères lexicaux qui allaient très vite devenir stéréotypés.
- 3° Le niveau symbolique, avec un nouveau calendrier, de nouvelles fêtes (1^{er} mai, anniversaire de la Révolution d'Octobre), de nouveaux noms de rues, de places, de villes comme de nouveaux noms propres, de nouveaux rituels touchant à la naissance, au mariage et à la mort, de nouveaux héros, de nouvelles chansons, bref tout ce qui, à travers la quotidienneté et le cérémonial, l'art et la littérature, tend à créer au sens fort du terme un nouvel imaginaire social.
- 4° Dernier niveau enfin, le plus délicat peut-être, celui des nouveaux codes sociaux, nouvelles pratiques et nouveaux comportements dans ce qui définit le rapport entre les classes et les groupes, entre les hommes et les femmes, entre les jeunes et les vieux, les enfants et les parents, l'individu et la famille, dans ce qui définit le rapport à la sexualité, aux codes alimentaires, aux formes de socialité, aux différentes façons d'être ensemble en société, de boire du samogon et de rouler sous la table par exemple. On voit bien que le domaine de l'esthétique était un

enjeu considérable pour le pouvoir aux quatre niveaux désignés ci-dessus et qu'il n'était pas question en ces temps d'autoritarisme exacerbé de laisser le champ littéraire s'organiser de façon autonome.

Un dernier facteur que nous ne voudrions évoquer que pour mémoire est celui de la faiblesse du cercle restreint³⁴ de l'élite culturelle à la fin des années 20.

On sait que l'avant-garde avait fleuri en Russie quelques années avant la première guerre mondiale et que ce surgissement de l'innovation créatrice avait contribué au lendemain de la Révolution d'Octobre. Le futurisme et le formalisme battaient leur plein. Chagall et Kandinskii croyaient pouvoir se mettre au service de la Révolution. On sait aussi que l'émigration massive d'une partie de l'Intelligentsia au moment de la guerre civile et après, la pénurie de papier, le dénuement généralisé de la vie matérielle, ont réduit considérablement le public de l'élite restreinte. Celle-ci, confrontée à une censure féroce et à la montée d'un public beaucoup moins cultivé, a tenté de développer de nouvelles formes, tantôt en se retirant dans sa tour d'ivoire à la fois esthétique et idéologique (Pil'niak, Zamiatine, Olesha), tantôt en cherchant des formes de compromis avec le nouveau public (Maiakovskii et la satire, Vishnevskii avec l'esthétique monumentale, et tout le secteur de l'*agitka* révolutionnaire, qu'elle fût issue de *Proletkul't* ou non). Mis à part un petit secteur autour de Tret'iakov, le *Ief* et le nouveau *Ief*, elle se mit à chercher un « nouveau réalisme », un Tolstoï rouge ou les nouvelles formes (réalistes) de l'esthétique prolétarienne. Elle se déchira en chapelles sectaires et la direction de la RAPP symbolisa bientôt ce sectarisme³⁵. Le suicide de maiakovskii au début des années 30. Il ne restait alors qu'à lutter à l'intérieur de l'orthodoxie. Ce que fit Eisenstein après le succès du film des frères Vassil'ev Chapaev, ce que fit Dovzhenko. Mais quand son film *Yvan* fut déclaré « obscur » en face de *Contre-plan* de Ermler, ce fut la revanche de la métonymie sur la métaphore et pour longtemps la fin des innovations (si on met à part le génie de Eisenstein qui réussit à traverser « esthétiquement » toute cette période).

Il convient d'ajouter enfin que, dans l'Europe entière, un grand mouvement se dessine de retour au réalisme, qui s'amorce d'ailleurs comme retour à l'ordre dès la fin de la guerre de 1914,

mais qui ne prendra son plein effet qu'à la fin des années 20, comme l'écrit très bien Jean Laude :

Dès 1919, un discours s'élabore et se constitue dans toute l'Europe : il entend mettre fin aux errances passées contre lesquelles il met en garde, tout aussi bien dans la littérature et dans la musique il réhabilite des valeurs culturelles nationales le goût du travail bien fait, du beau métier artisanal et de la tradition. Ce discours se forge en s'appuyant sur des œuvres du passé proche et provoque, favorise la production d'autres œuvres s'appuyant sur des œuvres déterminées, il les donne à voir d'une certaine façon — d'où il tire sa légitimité (...) d'autre part, si avec les néo-réalistes de France et d'Allemagne, avec les Valori Plastici et le Novecento en Italie, le cubisme institutionnel est lui-même récusé, ce n'est pas pour en dépasser la problématique, mais pour revenir à un système de figuration traditionnel...³⁶

En ce sens, l'émergence du Réalisme Socialiste participe pleinement de la crise de civilisation que l'Europe traverse à la fin des années 20.

Université du Québec à Montréal

Notes

¹ Voir H. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five Year Plan, 1928-1932*, New York, Colombia University King's Crown Press, 1950 ; E. J. Brown, *the Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, New York, Colombia University Press, 1953 ; H. Ermolaev, *Soviet literary theories (1927-1934) : the genesis of Socialist Realism*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1963 ; C. V. James, *Soviet Socialist Realism : Origins and Theory*, London, 1973 ; E. Mozejko, *Der Sozialistische Realismus Theorie, Entwicklung und versagen einer literatur — methode*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1977 ; H. Gunther, *Die Verstaatlichung der literatur*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1984 ; K. Clark, *the Soviet Novel : History as Ritual*, Chicago University Press, 1981.

² Je reprends ici l'argumentation de mon livre *le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, d'un article à paraître en anglais chez Mac Millan (London) : « Stalinism and popular culture », et d'une conférence inédite donnée dans le cadre d'un séminaire sur le « Réalisme socialiste », organisé par E. J. Brown à l'université Stanford en juillet 1986. Une version plus détaillée de cet article va paraître sous le titre : « Stalinisme et culture populaire » dans *l'Histoire et ses représentations*, publication de l'EHESS, Paris, sous la direction de Marc Ferro.

³ P. Tort, *la Pensée hiérarchique et l'évolution*, Paris, Aubier, 1983.

⁴ Voir les travaux de N. Werth, « Alphabétisation et idéologie en Russie soviétique », *Vingtième siècle*, n° 10, avril-juin 1986, p. 19-35.

- ⁵ M. Lewin, *la Formation du système soviétique*, Paris, 1987, p. 61.
- ⁶ Sh. Fitzpatrick, éd., *Cultural Révolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, 1978; Sh. Fitzpatrick, *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921-1934*, Cambridge University Press, 1979; «Stalin and the Making of a New Elite, 1928-1939», *Slavic Review*, XXXVIII, 3, 1979.
- ⁷ A. J. Getty, *Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933-1938*, Cambridge University Press, 1985.
- ⁸ R. Manning, «Peasants after Collectivization», conférence donnée au *2nd Workshop on Social History of the Stalin Period*, Columbia University, avril 1985; «The Collective Farm Peasantry and the Local Administration: Peasant Letters of complaint in Belyi Raion in 1937», conférence donnée au *National Seminar for the Study of Russian Society in the 20th Century*, 1983; «Government in the Soviet Countryside in the Stalinist Thirties: the Case in Belyi Raion in 1937», in *the Carl Beck papers in Soviet and East European Studies*, University of Pittsburgh, 1984.
- ⁹ G. Rittersporn, «l'État en lutte contre lui-même: tensions sociales et conflits politiques en URSS, 1936-1938», *Libre*, 4, 1978, p. 3-38; «Staline en 1938: apogée du verbe et défaite politique. Éléments pour une étude du stalinisme réel», *Libre*, 6, 1979, p. 99-164.
- ¹⁰ L. Viola, *the Campaign of the 2000ers: A Study of the Collectivization of Soviet Agriculture, 1929-1931*, thèse de Ph.D., Princeton University, 1984.
- ¹¹ Sheila Fitzpatrick a récemment proposé qu'on mette l'accent sur la culture de la jeunesse comme sous-groupe. Je suis tout à fait d'accord avec ce point de vue, qui nous apporterait de nouvelles connaissances absolument indispensables.
- ¹² E. Tolstaia Segal, «K literaturnomu fonu knigi *Kak zakalialas "stal"*», *Cahier du monde russe et soviétique*, XXII, 4, 1981, p. 375-399.
- ¹³ M. Gor'kii, *Pervyi vsesoiuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei*, Moscou, 1934, p. 10.
- ¹⁴ V. Vishnevskii cité par J. L. Passek, *Le Cinéma russe et soviétique*, op. cit., 68.
- ¹⁵ Voir Régine Robin, *le Réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, 1986; et Régine Robin, éd., *Sociocriticism*, II, 1, 1986, dans *Soviet Literature of the Thirties: A Reappraisal*.
- ¹⁶ K. Andreev, «Folklor i literatura», *Literaturnaia Uchëba*, 5, 1936.
- ¹⁷ Cité par J.P.A. Bernard, *le Parti communiste français et la question littéraire, 1921-1929*, Presses universitaires de Grenoble, 1972, p. 48.
- ¹⁸ N. Werth, *Être communiste en URSS sous Staline*, Paris, 1981, p. 16.
- ¹⁹ A. J. Getty, *Origins of the Great Purges*, op. cit., 206.
- ²⁰ R. Manning, «Government in the Soviet Countryside in the Stalinist Thirties», op. cit., 24.
- ²¹ Sh. Fitzpatrick, «New Perspectives on Stalinism: The View from Social History», conférence donnée au panel «Stalinism», IIIrd World Congress for Soviet and East European Studies, Washington, 2 novembre 1985; «NEP Society and Culture: Introductory Remarks», conférence donnée à la Conference on NEP Society, Bloomington (Indiana), 2-4 octobre 1986.
- ²² Voir note 41. Voir aussi Régine Robin, «Peasants as Readers» conférence donnée à la Conference on NEP Society, Bloomington (Indiana), 2-5 octobre 1986, à paraître.
- ²³ V. Dunham, *In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*, Cambridge University Press, 1976.

- ²⁴ J. Brooks, *When Russia Learned to Read*, Princeton University Press, 1985. En fait, la pensée des dirigeants borsheviks était à l'origine opposée à la promotion du folklore, aux rituels traditionnels. En hommes des Lumières, héritiers de la génération de 1860, ils voulaient promouvoir une culture publique nouvelle et non prolonger ce qui à leurs yeux participait de l'obolomovshchina. J. Brooks dit très bien dans son livre *When Russia Learned to Read*, *op. cit.*, p. 297 : « L'attitude hostile des révolutionnaires face aux lectures frivoles, leur méfiance des goûts littéraires du peuple, et leur certitude quant à l'importance du rôle de la littérature dans la transformation de l'homme, étaient partagées par un cercle élargi de leurs pairs dans la période pré-révolutionnaire. »
- ²⁵ Décret qui laissait les différentes écoles et chapelles s'organiser sans que l'État en privilégie une au détriment des autres.
- ²⁶ Décret autoritaire qui supprime la RAPP ainsi que toutes les associations culturelles.
- ²⁷ D. Field, *Rebels in the Name of the Tsar*, Boston, 1976.
- ²⁸ Cité par G. Vernadsky, *A Source Book for Russian History from Early Times to 1917*, Yale University Press, 2 vol., 1972.
- ³⁰ J. L. Heizer, *the Cult of Stalin, 1929-1939*, thèse de Ph. D., University of Kentucky, Ann Arbor (Michigan) : Microfilms International, 1981.
- ³¹ J. Staline, « le Vertige du succès », *Pravda*, 2 mars 1930.
- ³² N. Tumarkin, *Lenin Lives : The Lenin Cult in Soviet Russia*, Harvard University Press, 1983.
- ³³ Cité par J.-L. Passek, *le Cinéma russe et soviétique*, Paris, 1981, p. 199-200.
- ³⁴ On entendra cette notion ainsi que celle de « champ » au sens que lui donne P. Bourdieu, « le Marché des biens symboliques », *l'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-146.
- ³⁵ L'Histoire du modernisme russe est bien connue et dépasse le cadre de cet article. On consultera en particulier : Marjorie Perloff, *the Futurist Moment, avant-garde avant-guerre, and the language Rupture*, the University of Chicago Press, 1986.
- ³⁶ Cité par Jean Clair, « Données d'un problème » dans *les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980, p. 9.